

СЕМАНТИКА ОБРАЗА “НЕБЕСНОЙ ДЕВЫ” В РОМАНЕ Б.Л. ПАСТЕРНАКА «ДОКТОР ЖИВАГО» (La semántica de la imagen de “la virgen celestial” en la novela “Doctor Zhivago” de B. L. Pasternak)

©Вадим А. Смирнов

Ивановский государственный университет, Иваново (Россия)

Vadim A. Smirnov

Universidad Estatal de Ivanovo, Ivanovo (Rusia)

ISSN: 1698-322X

Fecha de recepción: 12.04.2012

Fecha de evaluación: 9.07.2012

Cuadernos de Rusística Española n° 8 (2012), 237-247

ABSTRACT

The paper is devoted to the female archetypes that are immediately connected with the basic concepts of the Silver Age. The semantics of turning, which was historically significant for a boundary of the XIX - XX-th centuries and played a key role in the hero's destiny, in Pasternak's novel «Doctor Zhivago» reveals through a chain of various events and the system of images. These images have mythological character and finally go back to the archetype of White Lady. From this point of view the symbolism of the myth becomes an artistic way of expression of the central ideas in the novel.

Key words: myth, archetype, ritual, initiation, Universe.

РЕЗЮМЕ

Статья посвящена женским архетипам, непосредственно связанным с основными концептами Серебряного века. Так, семантика поворота, исторически значимого для рубежа XIX-XX веков и играющего ключевую роль в судьбе героя, в романе Пастернака «Доктор Живаго» раскрывается через цепочку различных событий и систему образов, имеющих мифологический характер и в конечном итоге восходящих к архетипу Белой Дамы. С этой точки зрения, символика мифа становится художественным средством выражения центральной мысли произведения.

Ключевые слова: миф, архетип, ритуал, инициация, Космос.

В автобиографическом очерке "Охранная грамота" Пастернак уже в 20-е гг. высказал чрезвычайно продуктивную мысль о том, что образы, возникающие из глубин художественного сознания, из пра-памяти, дороги наиболее чутким читателям, критикам в силу их мифологизма: "Область подсознательного у гения не поддается обмеру. Ее составляет все, что творится с его читателем, и что он не знает" (22, с. 45).

Эту область "коллективного бессознательного" великолепно ощущали современники Б. Л. Пастернака, и недаром Ю. Н. Тынянов писал о его лирике: "Часто под видимой случайностью ассоциаций есть твердая почва. Можно проследить и выявить те силовые линии, по которым располагаются образы" (33, с. 186).

К сожалению, в нашем литературоведении "выявление" этих "силовых линий" только начинается, и мы можем пока назвать лишь одну работу смоленского исследователя В. С. Баевского, посвященную традициям мифа в лирике поэта (2, с. 116—126). Именно она стала своеобразным "прорывом" от унылого позитивизма к пониманию внут-ренних "сцеплений", их архаических обусловленностей в поэтике Б. Л. Пастернака. За последнее время появился ряд интересных работ, посвященных философии жизни Б.Л. Пастернака (29, с. 7; 36, с. 398). Интересна в этом плане и кандидатская диссертация Ю.М. Брюхановой «Творчество Б. Пастернака как художественная версия философии жизни» (Иркутск, 2009) (5).

Появлению романа "Доктор Живаго" в печати предшествовало его чтение в кругах московской интеллигенции, наиболее близких ему по мироощущению людей. Так, В. В. Иванов в своих воспоминаниях отмечает, что он поразился, с каким вниманием поэт слушал его рассказы о древнехеттских текстах, ведь прямой, очевидной связи с романом в этих текстах явно не присутствовало. Но налицо было типологическое сходство, глубинное совпадение мифем хеттских текстов и славянских ритуальных песен, заговоров, духовных стихов, с которыми Б. Л. Пастернак был хорошо знаком, отсюда и его живой интерес к такого рода "совпадениям" (12, с. 31).

В этой связи уместно привести одну из "заготовок" Пастернака из его черновиков и набросков к роману: "В "нежность". Из фольклора нож, ранящий воздух, обогранный кровью, падающий в снег. Ветер поветрия, размахивая руками, девушка насылает любовь. В этом ветре крутится, и т. д. окровавленный нож. Чары и заклятия любви. Приворотное и присушливое. Задумавши на погибель Врага, ставят в церкви свечу пламенем вниз. "Оболокуся я облаком, обычусь частыми звездами". Питие забыдущее. Вынимание следов. Знахарь втыкает нож по рукоятку под порог входной двери дома, зачарованный носится по воздуху" (23, с. 626).

Комментаторы романа указали немало примеров органического использования сказочного фольклора, заговорных формул, частушек в "Докторе Живаго", однако они почему-то считают, что наиболее ярко фольклоризм Пастернака проявляется в "уральских" эпизодах, когда начинаются тяжкие испытания героя. При этом они ссылаются на исследования В. Я. Проппа "Морфология сказки" (Л., 1928) и "Исторические корни волшебной сказки" (Л., 1946), в которых скрупулезно изучен обряд инициации, временной смерти испытуемого, его переход через реку как символ нового социального и духовного рождения (25, с. 160—168).

Однако, с нашей точки зрения, уже первая сцена романа является своеобразным знаком, паролем для вдумчивого читателя: десятилетний мальчик поднимается на могильный холм своей матери, и при этом он сравнивается с волчонком, готовым завывать от тоски. В реальной действительности трудно представить, чтобы кто-то осмелился на столь кощунственный поступок (как известно, родственники по православному обычаю даже не имеют права нести и опускать гроб).

То, что Пастернак буквально с первых же строк романа идет на "нарушение" общепринятых норм, говорит о том, что он строит свою, иную действительность, свою "реальность", обусловленную мифологическим восприятием. В этом отношении особенно показателен диалог Юрия Живаго с Гордоном во время затишья на

Галицийском фронте: "Теперь фронт наводнен корреспондентами и журналистами. Записывают "наблюдения", изречения народной мудрости, обходят раненых, строят новую теорию народной души. Это своего рода новый Даль, такой же выдуманный, лингвистическая графомания словесного недержания. Это один тип. А есть еще другой; Отрывистая речь, "штрихи и сценки"; скептицизм, мизантропия... Как он не понимает, что это он, а не пушка, должен быть новым и не повторяться, что из блокнотного накапливания большого количества бессмыслицы никогда не может получиться смысла, что фактов нет, пока человек не внес в них чего-то своего, какой-то доли **вольничавшего гения, какой-то сказки**" (выделено мной - В. С.; 23, с. 123).

Исследователи уже неоднократно отмечали, что во многом Юрий Живаго — своеобразный "двойник" автора, ему он доверяет свои задушевные мысли, он — "автор" стихов, написанных самим Пастернаком, поэтому "вольничавший гений", подсветка действительности посредством творческого воображения, мифа для писателя явно была принципиально важной.

С нашей точки зрения, центральным в цикле "живаговских" стихотворений является "Легенда о св. Георгии", да и само имя героя явно ассоциируется с этой легендой. В народной традиции св. Георгий является "повелителем волков", поэтому и мальчик на могиле матери выглядит волчонком (6, с. 27—34).

Холм в этом случае не адекватен обычной могиле — это крутой поворот в судьбе главного героя, так же, как и в эпической, песенной традиции (ср.: "О, Русская земля, уже за шеломами ты"). Такие "повороты" в романе неизбежно связаны с метелью, вихрем, дождем, ливнем. Пастернак не случайно отмечает: "Был канун Покрова". Дело в том, что праздник Покрова Божьей Матери известен только в русской православной традиции (17, с. 18). Он не известен ни грекам, ни болгарам, ни сербам, ни румынам. Учрежден он был во Владимиро-Суздальской Руси духовным окружением Андрея Боголюбского и должен был подчеркнуть особое покровительство Богоматери "новой Руси" и ее князю (17, с. 21—22). Примечательно, что сам Андрей Боголюбский своим тотемом считал волка (36, с. 46).

Впрочем, эта традиция широко известна и у южных славян, где эпические герои — нередко "вуковичи" (8, с. 338—340; 394—397). В русской же традиции этот языческий культ синтезировался с праславянской традицией, культом Богородицы, и, вероятно, Пастернак это хорошо знал.

Богородица и проявляет себя чаще всего в небесных знамениях, она посылает дождь, снег, отсюда и известное присловье девичьих гаданий: "Матушка Покров, покрой землю снежком, а меня, младу, венцом".

Обратимся к соответствующей схеме романа: "Ночью Юру разбудил стук в окно. Темная келья была сверхъестественно озарена белым порхающим светом. Юра в одной рубашке подбежал к окну и прижался лицом к холодному стеклу.

За окном не было ни дороги, ни кладбища, ни огорода. На дворе бушевала вьюга, воздух дымился снегом. Можно было подумать, будто буря заметила Юру и, сознавая, как она страшна, наслаждалась производимым на него впечатлением. Она свистела и завывала и всеми способами старалась привлечь Юрино внимание. С неба оборот за оборотом бесконечными мотками падала на землю белая ткань,

обвивая се погребальными пеленами. Вьюга была одна на свете, ничто с пей не соперничало" (23, с. 57).

Как отмечала О. М. Фрейденберг в одной из своих ранних работ, кстати, хорошо известной Б. Л. Пастернаку (об этом пишут комментаторы романа): "Смерть в сознании первобытного общества является рождающим началом. Образ рождающей смерти вызывает образ круговорота, в котором то, что гибнет, вновь нарождается" (39, с. 52).

Примечательно, что у южных и восточных славян в весенних за кличках размыкателем земли является Юрий (Ярило). По сути, мы наблюдаем тот же процесс, что и в древнегреческом, древнеримском пантеоне, когда женских богинь сменяли мужские боги, перенимающие их функции, связанные с плодородием (18, с. 56—57).

Так, богиню вод Анне Перене сменил Марс, мыслившийся первоначально как бог весны, весенней растительности и только позднее получивший атрибуты бога войны (15, с. 15—16).

Судя по описаниям белорусских этнографов прошлого века, Ярилу нередко изображала девушка в белой рубашке, украшенная цветами и зелеными ветками, на белом коне. При этом подруги, сопровождавшие ее, пели:

Влачиуся Ярила па усяму свету!
Гдзс Ярила ходзить, там жито родзить,
А гдзе он нагою, там жито гарою.
(29, с. 178-178)

Типологически соотносимы с этим весенне-летним обрядом проводы "зеленого Юрия" у сербов, хорватов, словенцев, "зеленого куста" — у украинцев, "пеперуды", "додолы" — у болгар (13, с. 286—292). В связи с этим становится понятным основной мотив веснянок, где "Мати" подает ключи Юрию отмыкать землю; "Подай, мати, ключи Юрию, отмыкать землю сырусеньку, выпускать росу цыплюсеньку!" (29, с. 220).

Для Пастернака "Легенда о св. Георгии и Змие" была вовсе не орнаментальным украшением, "заставкой" в романе, она несет семантическую нагрузку, является "ключом" к пониманию его сути. Змееборческий сюжет, ставший основой христианской легенды и духовных стихов, восходит к обрядам инициации, т. е. мифам о демиургах (13, с. 223).

Умерщвление хтонических чудовищ в развитых мифологических системах является главным подвигом героя-демиурга (Мардук, Ра, Индра, Персей, Сигурд, Гильгамеш; 26, с. 17—18). Однако в наиболее архаичных традициях — скажем, у некоторых народов Африки — бой со змеем принципиально невозможен, он связан с нарушением табу, хаосом; последствия такого поединка обусловлены разрушением привычных связей, космоса (10, с. 21).

В славянской традиции поединок со змеем (змеей) — очевидно, более поздняя стадия в развитии мифа, что отразилось в известном сюжете былины о Волхе Всеславьевиче, рожденном от Змея, а также в этимологии слова "змея". Как отмечает М. Фасмер, "змея" означает табуированное название "земли" (35, с. 98). У южных славян герои — как правило, "змеевичи", свою силу они получают от вил, т. е.

водяных богинь и небесных дев (16, с. 59—66). Нередко герои южнославянского эпоса носят даже двойное имя, указывающее на их сакральную природу: Вук Огняниј Змай, Змай из Ястребца (24, с. 18-24).

По сути, во всех мифологических системах мира Змей (Змея) так или иначе связаны с космосом, гармонией, плодородным женским началом. Так, в шумерской традиции знак в виде опрокинутого вниз треугольника ("знак змеи") имел значение "делать", "творить", "строить", что связывалось с сотворением мира, его гармонизацией (1, с. 142-144).

По мнению А. Н. Робинсона, "мотив змееборчества" связан с ранней государственностью, победой мужского начала над женским (26, с. 49). Вероятно, это произошло значительно раньше, в период разложения первобытно-общинного строя, именно поэтому герои мировых эпосов перенимают силу "побежденную" ими Змея (Змеи).

Однако а южнославянской и восточнославянской ритуальной традиции существовали наряду с эпическими и другие представления, хранительницами которых вплоть до последнего времени были женщины (11, с. 426). Примечательно, что в Галиции, на Волыни, в русском Поморье вплоть до 20-х гг. существовали женские инициации-ониые обряды, во время которых исполнялся "танец змеи" (4, с. 47).

Собственно, поэтому женские образы в романе "Доктор Живаго" внутренне взаимосвязаны. Пастернак не случайно отмечал в своих черновиках: "Протягиваются из жизни две большие белые, голые до плеч руки, он слабый, одинокий, полуумирающий, и вдруг начинается медленное, нарастающее пробуждение всевозрождающий крови, такое же решающее, полное, как полным было на свет, превращение из небытия в бытие, и как окончательно полным будет в смерть из бытия в небытие с участием неба в этом самом земном событии, в смысле ли обряда или в смысле необъяснимости в этом самом краеугольном жизисообразующем факте... Так и туг полное красоты и милости небо наклоняется к умирающему веся не изъясни мостью своей выси и протягивает ему свои большие белые руки Любящей женщины" (23, с. 627).

Широко известная в развитых мифологических системах оппозиция верха и низа ("Ты небо-отец, ты земля-мать") Пастернаком "сиимается", причем это отнюдь не "произвол" художника, а выявление в художественном тексте наиболее глубоких, архаичных сдоев гармонизации космоса, т. с. органического единства мужского и женского начал.

Уже в начале 1920-х гг. О. М. Фрейденберг (двоюродная сестра Пастернака) отмечала: "Кукольный театр – единственный театр, протагонистом которого является божество не мужское, а женское, и тем самым единственнее он сам, древнее и изумительнее, чем обычный для нас театр, театр Диониса" (40, с. 63).

Предшественницей Диониса, как известно, была Деметра, она коррелируется с восточнославянской Живой, Матерью всего сущего, Матерью-сырой землей. Примечательно, что главная героиня романа Лара видит особый, сакральный сон: "Она под землей, от нее остался левый бок с плечом и правая ступня. Из левого соска у нее растет пучок травы..." (23, с. 51).

С таким же изображением Прародительницы мы встречаемся на русских вышивках, знаменитых фресках Софийского собора в Киеве, где из рук Оранты растут деревья и травы (28, с. 457).

Показателен в этом отношении следующий эпизод: Лара уехала из госпиталя в Мелюзееве, где находились доктор Живаго и мадемуазель Флери. Поздно ночью они слышат стук и думают, что это вернулась Лара. Но, оказывается, что это начавшийся с вечера ураган обломком дерева выбил окно в буфетной, "на полу огромные лужи, то же самое в комнате, оставшееся от Лары море, форменное море, целый океан".

Оба участника этой сцены сожалеют, что тревога оказалась ложной — они были так уверены, что это Лара, "что когда они заперли дверь, след этой уверенности остался за углом дома на улице, в виде водяного знака этой женщины или ее образа, который продолжал им мерещиться за поворотом" (23, с. 148—150).

Как отмечает Г. И. Мальцев, в лирических песнях славянских народов действие, как правило, происходит у воды (19, с. 92). Связано это прежде всего с тем, что мифологема воды по своей сути амбивалентна: она подательница жизни и смерти (Жива и Марена). Так, уже в "Ведах" говорится: "В первом веке богов не было, из несущего возникло сущее. Затем возникло пространство мира" (9, с. 30).

Акт сотворения мира, нашедший отражение и в орнаментах русских вышивок, и в узоре наличников, мыслится как превращение в космос самого творца, т. е. хтонического женского божества (Змеи), которая, по древним представлениям, является и порождением водной стихии, водного хаоса, и его победительницей (43, с. 9).

Непосредственно с водой связаны многочисленные инициационные обряды, широко распространенные у славян, так называемые "русалии", поэтому формула лирических необрядовых песен "девушка у воды", юница, по мнению Г. И. Мальцева, связана с представлениями о женской производящей силе, с Юноной (19, с. 97).

Об этом же пишет и известная исследовательница восточнославянского обрядового фольклора В. К. Соколова: "Магия воды, ее животворящая сущность связана прежде всего с представлениями о Праматери, все Создающей из водной стихии" (30, с. 102).

В этом отношении очень интересна сцена, где семантика образа Лары, "небесной девы" раскрывается в своеобразном "пучке ассоциаций". Живаго (опять же в Мелюзееве) собирается зайти вечером к Ларисе Федоровне, но не решает и подходит к окну рядом с ее комнатой. Далее выстраивается следующий образный ряд: ночь, капает вода из крана, на грядках поливают огурцы, на небе светит луна, пахнет всеми цветами сразу, раздается мычание коровы... (23, с. 140).

Может показаться, что это совершенно произвольный ряд, выхваченный наудачу. Но продолжим цитату, чтобы читатель сам увидел систему наших доказательств: "...а за черными мелюзеевскими сараями мерцали звезды, и от них к корове протягивались нити невидимого сочувствия, словно **то** были скотные дворы других миров, где **ее** жалели. Все кругом бродило, росло и восходило на волшебных дрожжах существования" (23, с. 40).

В общей картине производительного изобилия земли корова в мифологических системах коррелируется с луной, Юноной, юницей, поэтому и в сказках славянских народов она является главной помощницей героини ("Крошечка-хаврошечка"), а при обращении к хозяевам **во** время обрядового обхода домов непременно требуют

"коровку-масляну головку". В древнеиндийской космической мифологии корова — знак женского космического начала (21, с. 68).

Примечательно, что в "плаче о Ларе" Юрий Живаго соотносит ее с мифологическим актом творения мира: "Я положу черты твои на бумагу, как после страшной бури, взрывающей море до основания, ложатся на песок сильнейшей, дальше всего доплескивающей волны. Ломаной извилистой линией выкидывает море пемзу, пробку, ракушки, водоросли, самое легкое и не весомое, что оно могло поднять со дна. Это бесконечно тянущаяся вдаль береговая граница самого высокого прибоя. Так прибило тебя бурей жизни ко мне, гордость моя. Так я изображаю тебя" (23, с. 446).

Таким образом, мы видим, что ряд устойчивых ассоциаций, который безусловно можно было бы продолжить, у Пастернака носит вовсе не случайный характер. Думая о Ларе, Юрий Живаго постоянно вспоминает о героинях лирических песен: "Я увижу тебя, красота моя писанная, княгиня моя, рябинушка, родная кровинушка" (23, с. 370).

Примечательно, что с точки зрения пленивших его наргизан, доктор явно "ненормален": он выходит из лагеря, чтобы пожевать мороженую рябину: "Вот она, дурь барская, зимой по ягоду. Три года колотим, колотим, не выколотим. Никакой сознательности" (23, с. 369). Однако в поэтической системе Пастернака образ рябины не просто блестящая стилизация, как об этом пишут комментаторы романа, он напрямую связан с семантикой мифа. У партизан доктор слышит песню, исполняемую Кубарихой:

Что бежал зайushка по белу свету, По белу свету да по белу снегу. Он бежал, косою, мимо рябины дерева, Он бежал, косою, рябине плакался: — У меня ль, у зайца, сердце робкое, ' Сердце робкое, захолончивое, Я робею, заяц, следу звериного, СлеДу звериного, несыта волчьи чрева. Пожалей меня, рябинов куст, Что рябинов куст, краса рябина дерево... (23, с. 358)

Пребывание у партизан не случайно ассоциируется с неволей, пленом, спасти от которого может только любимая. В величальных песнях, так называемых "выюницах", исполнявшихся на Красную Горку, т. е. через неделю после Пасхи, центральным образом является "древо жизни". Рябина в этом случае ассоциируется с осью мира — "мировым деревом" (20, с. 53).

В народной песенной символике заламывание куста, поедание ягод означает любовную связь, создание космоса. Не случайно и выюнцы исполнялись молодоженам, поженившимся в мясоед. (В пост же песни, особенно величальные, петь было нельзя.) На русских вышивках традиционным, устойчивым орнаментом является изображение Прародительницы всего сущего в виде дерева (20, с. 287).

Снег же в песенной символике означает смерть, гибель. По сути, герой песни, созданной в традициях народной символики, проходит инициацию, умирает, чтобы воскреснуть в новом качестве, и знаком такого воскресения-освобождения, преображения является встреча с Ларой — "рябиновым кустом".

Не случайно сам Пастернак так охарактеризовал потаенный смысл русских лирических песен: "Русская песня, как вода в запруде. Кажется, она остановилась и

не движется. А на глубине она безостановочно вытекает из вешняков, и спокойствие ее обманчиво". И далее; "Всеми способами, повторениями, параллелизмами она задерживает ход постепенно развивающегося содержания. У какого-то предела она вдруг сразу открывается и разом поражает вас. Сдерживающая себя, властвующая над собой, тоскующая сила выражает себя так" (23, с. 358).

По существу, это не только характеристика русской лирической песни, но и Лары, спасающей доктора от гибели в чуждом ему лагере. По мнению же Пастернака, морок, погибель заключаются во всеобщем озлоблении, буйстве страстей, неистовости стихии.

Как отмечает В. Н. Топоров, "для архаического сознания ритуал (и его центральная часть — жертвоприношение) связывал здесь и там, тогда и теперь и обеспечивал преемственность бытия в мире, выводимом из космологической схемы и оправдываемом связью с нею" (32, с. 9).

Жертва в этом случае мыслилась как медиатор, посредник между миром живых и мертвых, а в самом ритуале воспроизводился акт творения мира, возвращения в начальные времена. В. Н. Топоров, в частности, пишет: "Чтобы воспроизвести акт творения в ритуале, необходимо найти центр мира и тот момент, когда профаническая деятельность бездуховного и безблагодатного времени разрывается, время останавливается и возникает то, что было в "начале", в творящий первый раз" (32, с. 11).

Напомним, что в "Слове о полку Игореве" для создания песни, т. е. гармонизированного мира, топоса, "Боян бо вещей... расте-коша мыслью по древу". Мысль — горностайка — белка — заяц в этом случае находятся в одном семантическом ряду (42, с. 185).

Освобождение от революционного морока для Юрия Живаго (вначале принявшего революцию как спасительную хирургическую операцию, разом освобождающую от застарелых гнояников и болячек) возможно только через временную смерть, через приобщение к глубинной России, к "небесной деве".

Не случайно в главе "Рябина в сахаре" Пастернак называет знахарку Кубариху соперницей доктора, т. к. ей ведом скрытый пока для него глубинный смысл происходящего. В уста этой целительницы-пророчицы Пастернак вкладывает такое емкое и точное определение последствий революции: "Или опять это ваше знамя красное. Ты что думаешь? Думаешь, это флак? Ан вот видишь, совсем оно не флак, а это девки-моровухи манкой малиновый платок, манкой, говорю, а отчего манкой? Молодым ребятам манить на убой, на смерть, насыпать мор. А вы поверили, флак, сходишь ко мне со всех стран пролета и беднота" (23, с. 361).

Только подлинное приобщение к глубинным народным началам, по мысли Пастернака, дает верный ответ на происходящие события. В этом залог спасения самого доктора, залог его преображения в новом качестве.

Исследователи много писали о "пассивности" Живаго, его "безвольности", не учитывая при этом символического подтекста, сложной семантики образов центральных героев романа. Выход из "мертвого пространства", "снежного плена" для Юрия Живаго возможен только в борьбе за Лару, за Россию. И именно поэтому возникают знаменитые стихи, являющиеся контрапунктом всего романа:

И увидел конный, И приник к копыю, Голову дракона, Хвост и чешую.
Пламенем из зева Рассевал он свет, В три кольца вкруг девы Обмотав хребет.

Здесь Пастернак явно придает иной смысл центральному поединку мифа, но в этом случае он соотносит его с коллизией духовных стихов, героического эпоса (6, с. 53—54). Доктор может стать подлинным избранником Лары — России — Богородицы, только победив зло — "дракона" — "морок" — "флак". Даже гибель его от удушья в трамвае, когда он видит постоянно опережающую даму в лиловом (мадемуазель Флери), носит характер катарсиса — очищения. Для России, ее движения вперед нужна другая правда, всем живущим в ней душно, движение вперед невозможно, ибо это бег на месте. Богородичная символика, символика мифа были нужны Пастернаку для особого художественного выражения этой центральной мысли, и в этом он, безусловно, следовал пушкинской традиции, нашедшей свое продолжение в знаменитом пятикнижии Достоевского, где главные герои ищут смысла в приобщении к Богородице или же вступают в "сражение" с ней, т. е. заранее обречены.

БИБЛИОГРАФИЯ

- АНТОНОВА, Е. В. *Очерки культуры древних земледельцев Передней и Средней Азии: Опыт реконструкции мировосприятия*. Москва, 1984.
- БОЕВСКИЙ, В. С. *Миф в поэтическом сознании и лирике Пастернака: (Опыт прочтения)* // Изв. ЛН СССР. Сер. лит. и яз. 1980. Т. 36. № 2.
- БАРАГ, Л. Г. *Сюжет о змеборстве на мосту в сказках восточнославянских и других народов* // *Славянский и балканский фольклор*. Москва, 1981.
- БЕРНШТАМ, Т. А. *Девушка-невеста и предбрачная обрядность в Поморье в XIX—начале XX в.* // *Русский народный свадебный обряд*. Л., 1928.
- БРЮХАНОВА, Ю.М. *Творчество Б. Пастернака как художественная версия философии жизни: Автореф. дис. ... канд. филол. наук*. Иркутск, 2009.
- ВЕСЕЛОВСКИЙ, А.Я. *Разыскания в области русских народных стихов: Разд. 2. Св. Георгий в легенде, песне, обряде*. СПб., 1880.
- ГУРА, А. В. *Ласка в народных славянских представлениях* // *Славянский и балканский фольклор*.
- ДЖУР Ш, В. *Српскохорватска народна епика*. Сарајево, 1955.
- ДРЕВНЕИНДИЙСКАЯ ФИЛОСОФИЯ: *Начальный период*. Москва, 1972.
- ДЭВИДСОН, В. *Африканцы. Введение в историю культуры*. Москва, 1987.
- ЗЛАТКОВСКАЯ, Т. Д. *К вопросу о происхождении восточнославянского обряда «русалии»* // *Древняя Русь и славяне*. М., 1976.
- ИВАНОВ, В. В. *Древняя литература Малой Азии* // *Луна, упавшая с небес* Москва, 1977.
- ИВАНОВ, В. В., ТОПОРОВ, В. *Исследования в области славянских древностей*. Москва, 1974.
- КОЛПАКОВА, И. П. *Русская народная бытовая песня*. Л., 1966.

- КРАСОВСКАЯ, Н.А. *Итальянцы // Календарные обычаи и обряды в странах зарубежной Европы: Весенние праздники*. Москва, 1977.
- КУЛИШИН, Ш., ПЕТРОВИН, П., ПАНТЕЛИН, П. *Српски митолошки речник*. Београд, 1971.
- ЛИХАЧЕВ, Д. С. *Градозащитная семантика Успенских соборов на Руси // Успенский собор Московского Кремля*. Москва, 1985.
- ЛОСЕВ, А. Ф. *Античная мифология в ее историческом развитии*. Москва, 1957.
- МАЛЫЦЕВ, Г. И. *Традиционные формулы русской Народной необрядовой лирики*. Москва, 1989.
- МАСЛОВА Г. С. *Орнамент Русской народной вышивки как историко-этнографический источник*. Москва, 1987.
- НЕВЕЛЕВА, С. Л. *Мифология древнеиндийского эпоса*. Москва, 1975.
- ПАСТЕРНАК, Б. Л. *Охранная грамота // Борис Пастернак об искусстве*. Москва, 1990.
- ПАСТЕРНАК, Б. Л. *Собр. соч.: В 5 т. М., 1990. Т. 3.*
- ПЕТРАНОВ, Щ. Б. *Српске народне пјерме из Босне и Херцеговин*. Београд, 1870. Т. 3.
- ПРОПП, В. Я. *Змееловство Георгия в свете фольклора // Фольклор и этнография русского Севера*. Л., 1973.
- РЕДЕР, Д. Г. *Мифологическое мышление и зачатки научного мировоззрения в древнем Египте // Культура Древнего Египта*. Москва, 1976.
- РОБИНСОН, А.Я. *Литература Киевской Руси среди европейских средневековых литератур: (Типология, оригинальность, метод) // Славянские литературы: Тез. докл. сов. делегации VI международного съезда славистов*. Москва, 1968.
- РЫБАКОВ, В. А. *Язычество древних славян*. Москва, 1981.
- СМИРНОВ, И.П. *Про эту книгу // Фатеева Н.А. Поэт и проза: Книга о Пастернаке*. Москва, 2003.
- СМОЛЕНСКИЙ ЭТНОГРАФИЧЕСКИЙ СБОРНИК / Сост. В.Н.Добровольский. Москва, ||1903. Ч. 4. ‘
- СОКОЛОВА, В.К. *Весенне-летние календарные обряды русских, украинцев и белорусов*. М, 1979.
- ТОПОРОВ, В. Н. *О ритуале: Введение в проблематику // Архаический ритуал в фольклоре и раннелитературных памятниках*. Москва, 1988.
- ТЫНЯНОВ, Ю. Н. *Поэтика. История литературы*. Кино. Москва, 1977
- ФАМИНЦЫН, С. *Божества древних славян*. СПб., 1884.
- ФАСМЕР, М. *Этимологический словарь русского языка: В 4 т. М, 1962. Т. 2.*
- ФИЛИППОВСКИЙ, Г. Ю. *Столетие дерзаний*. Москва, 1991.
- ФЛЕЙШМАН, Л. *Накануне поэзии: Марбург в жизни и в «Охранной грамоте» Пастернака // Флейшман Л. От Пушкина к Пастернаку. Избранные работы по поэтике и истории русской литературы*. Москва, 2006.
- ФРЕЙДЕНБЕРГ, О. М. *Миф и литература древности*. Москва., 1977.
- ФРЕЙДЕНБЕРГ, О. М. *Поэтика сюжета и жанра*. Л., 1936.
- ФРЕЙДЕНБЕРГ, О.М. *Семантика постройки кукольного театра // Вопр. театра*. Москва, 1971, Вып. 1
- ХАЛАНСКИЙ, М. Г. *Южнославянские сказания о Крелевиче Марке в связи с произведениями русского бытового эпоса: Сравнительные наблюдения в области героического эпоса южных славян и русского народа*. Варшава, 1893.

ЦИВЬЯН, Т. В. К мифологическим обоснованиям одного случая табу // *Проблемы славянской этнографии*. Л., 1979.

ШАНГИНА, И. И. *Образы русской вышивки на обрядовых полотенцах XIX—XX вв.: (К вопросу о семантике древних сюжетов народной вышивки)*: Автореф. дис. ... канд. ист. наук. М., 1975.